O SIGNIFICADO DA IMITAÇÃO, NO MUNDO DAS FALSAS APARÊNCIAS

Chuva Vasco[1], Rosa Oliveira[2], Miranda Santos[3]

Abstract *— Imitation is not intended to repeat the reality and the viewer is not a mistaken illusion because it is not concerned a statement of identity, but similarity or analogy. To say that art imitates nature will be an uncertain proposition, if we consider that imitation is to reproduce what we imitate. In fact imitate is just to reproduce the appearances and the spectator only perceive these appearances that the analogy of the work and never represent their reality. The image is situated beyond the appearances to the extent that the analogon not what resembles it, nor allows a standardization of our meanings (images of ourselves)*

Index Terms — aparência, imitação, realidade, representação

A ideia de comunicação na arte é frequentemente aliada a outra ideia: a da reprodução efectiva de uma dada realidade. É comum dizer-se que uma obra figurativa comunica qualquer coisa e que uma obra abstracta comunica menos. Esta diferença de visões sobre as dualidades da arte especifica-se única e exclusivamente nas formas de representação que elas assumem no campo artístico. O fruidor caracteriza a obra em função do seu estado de finalização e efectivamente com uma boa razão de ser. Se a obra figurativa lhe "comunica" qualquer coisa é porque ela se assemelha a padrões presentes nas suas vivências pessoais, o mesmo não acontecendo com a abstracção, em que a semelhança entre a realidade e a obra só é possível a partir do domínio da metáfora, que para Lakoff [I] permite a compreensão de uma dada realidade por meio de outra realidade.

Dizer que a arte imita a natureza é dizer que as obras de arte a reproduzem, a tornam presente a quem as visualiza. Este aspecto tem por interesse explicar, como as obras de arte poderão ser consideradas como representações de qualquer coisa ou expressões de alguém.

A imagem sempre esteve presente na humanidade e desde sempre houve uma preocupação com a aproximação das obras à realidade. Desde tempos imemoriais que o homem teve como preocupação manifestar o mundo que o rodeava. As imagens primitivas foram indubitavelmente as primeiras formas de representação mimética de que há conhecimento. Quer fossem manifestações de angústia, de medo, ou de situações do ambiente circundante, elas demonstravam uma grande sensibilidade. Mas se a imitação já se fazia notar em períodos tão longínquos como a Pré-História, foi a seguir a esta, que se valorizou a questão da imitação. Um maior destaque à mimese da natureza foi dado durante a Antiguidade Clássica e desde a Renascença até ao fim do século XIX, reivindicando os artistas a imitação tal como ela foi legitimada por Aristóteles e Platão.

Mais tarde, Hegel mobiliza contra a tese da arte-imitação duas objecções muito diferentes. A primeira consiste em dizer que é impossível imitar realmente a natureza; a segunda é que, se a arte fosse imitação, ela não evidenciaria o que representa. Imitar as aparências das coisas não permitiria dar a impressão da coisa imitada. Quando a arte imita a natureza, ela não dá a impressão da vida e é por isso que é inferior ao que imita. Então, a imitação não visa repetir a realidade e o espectador não é um enganado da ilusão, porque não está em causa uma relação de identidade, mas de semelhança ou de analogia. Em suma, dizer que a arte imita a natureza é falso, porque tal é impossível, se considerarmos que imitar é reproduzir o que se imita. Com efeito, imitar é apenas reproduzir as aparências pelo que o fruidor apenas apreenderá essas aparências que a analogia da obra representa e nunca a sua realidade. E isto tanto mais quanto maior for o realismo da analogia.

A actividade de representação está aliada à função simbólica quer dizer, à forma de representação humana que consiste em produzir símbolos, que, convém lembrar, é uma função especificamente humana. Dito de outra forma e citando Michel Denis, «(…) il y a eu activité de représentation lorsqu'un object ou lorsque les éléments d'un ensemble d'objets se trouvent exprimés, traduits, figurés, sous la forme d'un nouvel ensemble d'éléments, et qu'une correspondance systématique se trouve réalisée entre l'ensemble de départ et l'ensemble d'arrivée» [2]. Esta correspondência faz intervir dois aspectos: por um lado, a conservação das relações entre os elementos que fazem o objecto da representação e, por outro lado, a transformação da informação inicial por um processo de codificação que dá lugar a uma mudança de natureza.

Efectivamente, o reconhecimento da analogia/representação na imagem implica realismo, mas seria falso concluirmos que todas as semelhanças equivalem ao real. Muitas imagens oferecem todas as características de um realismo de representação, mas o conteúdo pode ser uma simples e pura proximidade, excluindo-se a referência do realismo da situação a que verdadeiramente a representação diz respeito. Por exemplo, numa imagem fotográfica puramente figurativa, pela sua enorme carga de representação, pode não haver correspondência entre o seu

1 Nuno Miguel Chuva Vasco, Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte, Aveiro, Portugal, chuvavasco@ua.pt
2 Rosa Maria Pinho de Oliveira, Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte, Aveiro, Portugal, rosaoliv@ua.pt
3 Álvaro Miranda Santos, Universidade de Coimbra, Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação, Coimbra, Portugal

verdadeiro conteúdo e uma analogia com a realidade, visto que essa imagem poderá estar inserida numa situação insólita.

Mesmo que verdadeira, a representação imagética de um jogador de futebol isolado no centro de um campo de futebol, levanta muitas dúvidas. Desde logo, quem observa poderá deduzir *a priori* que essa imagem, pela sua correspondência com a realidade, não tem nada de especial, pois é uma situação real, com elementos visuais reconhecíveis, que banalizam a imagem. Temos então um "realismo de apresentação" e um "realismo de conteúdo" [3]. Devemos supor que a imagem nos restitui com o máximo de detalhes sensíveis, a cor, a forma, o volume, etc. No entanto, apesar do reconhecimento dos elementos visuais da imagem, que levam ao reconhecimento da realidade representada, surge-nos uma situação insólita: não por ser um jogador num campo, mas sim por estar isolado. Ora esta circunstância pode, da parte do observador, levantar outras questões, nomeadamente o porquê duma contextualização tão invulgar. Poderá tratar-se do último jogador a sair de campo, ou de um *spot* publicitário, ou de um cartaz político; mas, mesmo assim, poderá tratar-se de uma imagem fotográfica de cariz artístico tendo como conteúdo uma intenção oculta que o artista lhe quis imprimir. Então, aquela situação, que inicialmente nos parecia um jogador num campo de futebol e que remetia para a prática desportiva, deixa de ter essa conotação e passa a constituir-se como outra realidade que, apesar de desconhecida, incita a uma descoberta. Podemos dizer, como Paulo Filipe Monteiro, que «(…) as imagens, mesmo visuais, não são apenas para ver: são para usar, para ir muito além do que está na imagem, para serem associadas entre elas» [4]. A analogia da imagem (neste caso fotográfica) é um substituto do real visível. Não somente da forma, da cor e do volume, ou de outra qualidade do sensível, mas também, e paralelamente, da função que o representado nessa imagem representa no mundo real e no quotidiano do seu autor.

Ao contrário de Donis Dondis [5] que sustenta a existência de uma sintaxe para a imagem visual, pensamos que a imagem contrariamente à linguagem verbal, não possui uma sintaxe que possa gerir a combinação das suas unidades significativas; mas não se trata de uma falta, porque, como nos mostrou Pierre Levy na sua "idéographie dynamique" [6], se essa sintaxe não existe é porque dela se não necessita. O que a linguagem constrói por meio de proposições, substantivos, verbos, etc., a imagem mostra-o directamente. Não restam dúvidas de que, mesmo se uma fotografia nos parece estranha, porquanto existirão elementos que, conjugados entre si, não se coadunam com a nossa realidade, poderemos no entanto reconhecer e compreender tais elementos individualmente, poderemos até tecer comentários a essas representações. Os elementos significam-se a si próprios e apenas adquirem o sentido de aparência da realidade quando se conjugam entre si. «Que as obras de arte, como mónadas sem janelas, "representem" o que elas próprias não são, só se pode compreender pelo facto de que a sua dinâmica própria, a sua historicidade imanente enquanto dialéctica da natureza e do domínio da natureza não é da mesma essência que a dialéctica exterior, mas se lhe assemelha em si, sem a imitar» [7]. Adorno esclarece-nos de que efectivamente a obra apenas nos remete para a realidade a que diz respeito, não pela imitação (entenda-se aqui imitação na sua condição de duplo), mas antes pelas suas próprias condições de dissemelhança com a realidade, que se traduz numa verdadeira semelhança. Os elementos da obra de arte, aqui considerados como mónadas, incontestavelmente apenas representam o que não são, mas indubitavelmente são considerados como essenciais para se atingir um *representamen* [8], na sua globalidade.

Poderemos nós dizer, parafraseando Klossowski [9], que a imagem é especular e não especulação? O facto das obras de arte não se revelarem inteiramente poderá levar-nos a crer que é impossível representarem qualquer coisa? Pensamos que não, porque, com efeito, as obras representam coisas ou seres, e também porque segundo os argumentos de Hegel, o que se torna impossível não é representar, mas ter de o fazer pela imitação das aparências das coisas, visto que não apreendemos a coisa em si. As obras que representam coisas podem não as imitar, não reproduzir as suas aparências. Entendemos este ponto de vista tendo em conta que elas não reproduzem fielmente as aparências objectivas (quase mensuráveis), na medida em que estas são do domínio da particularidade individual e na medida em que elas reproduzem a percepção que temos das coisas.

As obras, mesmo as mais realistas, não reproduzem as aparências das coisas, mas revelam sob uma forma objectiva a maneira subjectiva que nós temos de representar as coisas. Adorno [10] diz-nos que as cópias da realidade apenas o são perifericamente, ou seja, se elas figuram tornam evidente, sob a forma de uma obra, o que nós vemos e como vemos. Por outras palavras, será dizer que em arte a representação das coisas é do domínio, não da imitação, mas sim da expressão da nossa subjectividade. Representar é exprimir e exprimir é objectivar uma relação vivida com a coisa representada. De facto, a nossa percepção é determinada pelo nosso estado físico e psicológico, pela cultura a que se pertence, pelos nossos conhecimentos. Não vemos simplesmente as coisas: vemo-las através da nossa subjectividade: a da nossa constituição física, sensorial e intelectual.

Por parte de quem a observa, a imagem, é sujeita a um simulacro, diríamos uma simulação dela mesma ou da realidade que ela eventualmente representa. Esse simular é a procura de uma perfeita analogia entre a imagem (realidade representada) e a realidade presente, por intermédio de um simulador subjectivo. Peraya e Meunier questionam: «Qu'est ce que comprendre un dessin sinon se mettre en correspondance mimétique avec les formes perçues sur le dessin? (…) On comprendrait mal la perception de l'image – comme du reste la perception en générale – si on ne voyait dans cette activité qu'un simple traitement par le système visuel et nerveux de l'information portée par la lumière. La

perception de l'image engage le corps percevant tout entier, elle est reprise mimétique des formes dessinées» [11].

Segundo estes autores, existe, portanto um simulacro, que cada indivíduo elabora em função do mundo que o rodeia. Assim, a compreensão da obra não passa apenas pela interpretação feita pelo sistema nervoso central devido à excitação de um órgão sensorial, produzida pelo meio exterior, mas é também a correlação mimética com toda a vivência do recriador. A fidelidade ao objecto simulado será submetida à necessidade de definir rigorosamente o que representa a imagem-objecto, pela maioria daqueles que são levados a olhá-la. Significa então saber quais as palavras que serão utilizadas para a simulação, descrevendo-a verbalmente.

Porque a nossa percepção é uma elaboração subjectiva, apreender qualquer coisa é formular uma interpretação pessoal. Assim, a máxima de Paul Klee (1879-1940) de que a arte não reproduz o visível, mas torna visível significa que reproduzir o visível seria representar a realidade visível, sensível de forma imitativa, o que não é possível. Tornar visível é tornar objectiva e sensível uma coisa que não pertence ao domínio do sensível, mas que é bem real. Tornar visível é portanto exprimir, sob uma forma sensível, qualquer coisa que não é sensível.

REFERENCES

[1] «The essence of metaphor is understanding and experiencing one kind of thing in terms of another.», cf. LAKOFF, George; JOHNSON, Mark – "Metaphors we live be. Chicago": The University of Chicago Press, 1980. p. 5.

[2] DENIS, Michel – "Image et cognition". 2ª ed. Paris: PUF [Presses Universitaires de France], 1994. (Psychologie d'Aujourd'hui). p. 21.

[3] Aplicando as palavras que Lewis fez sobre os vários tipos de obras literárias, cf. LEWIS, Clive Staples – "Expérience de critique littéraire." Paris: Gallimard, 1965.

[4] MONTEIRO, Paulo Filipe – "A Realidade das imagens do real". **In** CONGRESSO DAS CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 1, Lisboa. "As ciências da comunicação na viragem do século". Lisboa: Vega [etc.], 2002. p. 486.

[5] Porque a linguagem verbal é um sistema paralelo da "linguagem" visual, Donis Dondis confronta linguagem e imagem e acha em ambas, elementos que em associação permitem uma melhor compreensão, quer se seja conhecedor ou não. O seu estudo diferencia a linguagem verbal da "linguagem" visual, mas reconhece nesta última alguns fundamentos sintácticos. Para ele e no contexto da alfabetização visual, «(…) sintaxis solo puede significar la disposición ordenada de partes.» e «La alfabetização visual nunca podrá ser un sistema lógico tan neto como el del lenguaje. (…) Por tanto, su estructura tiene una lógica que la alfabetidad visual es incapaz de alcanzar.». DONDIS, Donis – "La sintaxis de la imagen: introducción al alfabeto visual". Barcelona: Gustavo Gili, 1980. (Comunicación visual). pp. 25, 33.

[6] cf. LEVY, Pierre – "L'idéographie dynamique: vers une imagination artificielle?". Paris: La Découverte, 1991.

[7] ADORNO, Theodor – "Teoria estética". Lisboa: Edições 70, 1970. (Arte & Comunicação; 14). p. 16.

[8] Na perspectiva Peirciana, cada signo é um "representamen" é algo que está em alguém por alguma coisa a qualquer respeito ou capacidade. Em oposição à tríade: referente – significado – significante, propõe respectivamente o quadrilátero: objecto – interpretante – representamen – fundamento. O "fundamento" estando a mais em relação ao clássico triângulo é definido como uma ideia, ou uma propriedade do signo e por isso mesmo é assumido como um outro interpretante.

[9] KLOSSOWSKI, Pierre – **La ressemblance**. Marselha: André Dimanche, 1984. p. 105.

[10] cf. ADORNO, Theodor, – **Experiência e criação artística**. Lisboa: Edições 70, imp. 2003. (Arte & Comunicação; 81). p. 49.

[11] PERAYA, Daniel; MEUNIER, Jean-Pierre – **Introduction aux théories de la communication: Analyse sémio-pragmatique de la communication médiatique**. 2ª ed. Bruxelas: De Boeck, 1993. (Culture & Communication). p. 120.

PARA CITAR ESTE ARTIGO USE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

CHUVA VASCO, Nuno - O **significado da imitação, no mundo das falsas aparências**. In WORLD CONGRESS ON COMMUNICATION AND ARTS [WCCA], Guimarães. "Tecnologia da Informação nas Artes e Visualização da Informação", [Actas em CD-ROM]. Guimarães: Claudio da Rocha Brito (ISBN 978-85-89120-80-7); Melany M. Ciampi (ISBN 978-85-89549-76-9), 2010. pp. 514-516.